PION

CENA 50 GR.

ROK V NR. 34 (203)
WARSZAWA
26 SIERPNIA
1937 ROKU

TYGODNIK LITERACKO - SPOŁECZNY

TREŚĆ

ROMAN INGARDEN

O PSYCHOLOGII I PSYCHOLOGIZMIE W NAUCE O LITERATURZE

Wypowiedziałem się przed laty przeciw psychologizmowi w pojmowaniu dzieła literackiego. Stanowisko to przyjęli niektórzy uczeni polscy, inni zaś dość wyraźnie mu się przeciwstawili, polemizując zresztą przeważnie nie ze mną, lecz z tymi, którzy je w ślad za mną uznali. Odniosłem jednak wrażenie, że i jedni i drudzy nie całkiem trafnie zrozumieli istotne motywy mych wywodów w tej sprawie, wskutek czego zwolennicy antypsychologizmu idą za daleko, a przeciwnicy zwalczają nie to, co było mym twierdzeniem. Dlatego pragnę tej sprawie raz jeszcze poświęcić nieco uwagi.

Przede wszystkim miesza się u nas psychologizm z psychologią, resp. z jej zastosowaniem do pewnych spraw literackich. Wskutek tego przeciwników psychologizmu uważa się za „wrogów" psychologii. Tymczasem są to dwie różne sprawy. Psychologia jest nauką, badającą zjawiska i podmioty psychiczne, mającą więc swą własną dziedzinę badania, swe mniej lub więcej poprawnie wykształcone metody badawcze i własne określone zadania; jest przy tym nauką nie tylko zupełnie uprawnioną w swej własnej dziedzinie, ale zarazem i jedną z doniosłych i podstawowych gałęzi wiedzy o rzeczywistości, gałęzią, której nie można ani wyeliminować ani też do niczego innego „sprowadzić" (jakby tego chcieli np. t. zw. „fizykaliści"). Dopiero tam, gdzie badania psychologiczne zaczynają przekraczać własną dziedzinę badania psychologii i panoszyć się np. w logice, teorii poznania itd., kończy się granica uprawnień psychologii. Mamy wówczas do czynienia z „psychologizmem" w tym znaczeniu, w jakim termin ten został historycznie wprowadzony przez Husserla. „Psychologizm" jest pewnym poglądem *filozoficznym*, którego istota polega na tym, że się pewnym przedmiotom niepsychicznym przypisuje cechę psychiczności. Psychologistą jest więc np. ten, kto uważa, że np. V. symfonia Beethovena jest pewnym zespołem przeżyć, które dokonywały się w duszy Beethovena, gdy tworzył tę symfonię. Psychologistą jest również, kto głosi, że sąd w znaczeniu logicznym jest sądzeniem lub treścią psychiczną aktu sądzenia itp. Jak wszędzie indziej, tak i na terenie wiedzy o literaturze, psychologizm jest fałszowaniem swoistej natury dzieła literackiego przez utożsamienie go z pewną mnogością przeżyć autora lub czytelników. Jest on przeto zawsze teorią błędną, przypisuje bowiem przedmiotowi badanemu cechy, których on nie posiada, ani nawet posiadać nie może. Płynie zaś psychologizm przede wszystkim z błędnego metafizycznego założenia, że nie ma innych przedmiotów istniejących, jak tylko albo psychiczne albo fizyczne. Jawny psychologizm w teorii literatury jest zresztą teorią tak wyraźnie fałszywą i absurdalną, że utrzymywanie się go przez pewien czas w ogólnej filozoficznej teorii jest zrozumiałe tylko jako objaw siły wymienionego właśnie poglądu metafizycznego, jako też szczególnych warunków, w jakich rozwijała się filozofia europejska w drugiej połowie wieku XIX. Mało też jest stosunkowo jawnych psychologistów, starających się to stanowisko przeprowadzić konsekwentnie w badaniach szczegółowych. Wymowa faktów jest bowiem zbyt silna; toteż nawet zagorzali psychologiści w ogólnej teorii, w praktyce naukowej wygłaszają o *poszczególnych* dziełach literackich szereg twierdzeń prawdziwych, ale zarazem takich, które byłyby jaskrawo fałszywe w odniesieniu do jakichkolwiek przeżyć świadomych. Ale właśnie w tej niekonsekwentnej i zamaskowanej postaci psychologizm jest trudny do zwalczenia i niebezpieczny dla badań naukowych.

Na terenie badań literackich psychologizm, wprowadzając pewien — że się tak wyrażę — żargon psychologiczny, stwarza uludne pozory, że ogólne traktowanie dzieła literackiego jako pewnego kompleksu przeżyć świadomych jest poprawne, a tym samym zaciera różnicę między przeżyciami odnoszącymi się do dzieła, a nim samym. Po wtóre zaś sprawia, że ciężar badań przesuwa się na zagadnienia co najmniej nieistotne dla dzieła literackiego, a często całkiem mu obce, natomiast właściwe zagadnienia nauki o literaturze ulegają albo zupełnemu wykluczeniu albo też są rozważane w naświetleniu zniekształcającym istotny ich sens. Tak np. zagadnienia wartości artystycznej dzieła literackiego lub funkcji estetycznej takiego lub innego czynnika pewnego określonego dzieła w estetycznej jego konkretyzacji (w literackim przedmiocie estetycznym) bywają albo zupełnie usuwane w cień, albo też w najlepszym razie paczone w istotnym swym sensie przez sprowadzenie ich już to do psychologicznego zagadnienia jakości i bogactwa przeżyć, wywoływanych w czytelniku pod wpływem lektury dzieła, już to — jak w drugim wypadku — do zagadnienia np. dynamiki przeżyć perceptora dzieła i roli poszczególnych przeżyć w całości przeżycia estetycznego itp.

Nawet tam, gdzie istotnie idzie o zagadnienia dotyczące przeżyć czytelnika, np. w obrębie analizy literackiego *przeżycia* estetycznego, zagadnienia te w następstwie psychologistycznego ujęcia dzieła literackiego ulegają istotnemu zniekształceniu. Jeżeliby bowiem dzieło literackie naprawdę nie było niczym innym, jak pewnym kompleksem przeżyć autora czy czytelnika, wówczas oczywiście i przeżycia poznawania dzieła w ogóle, jak i w szczególności jego percepcji estetycznej, musiałyby przebiegać całkiem inaczej, niż to się dzieje faktycznie. W pierwszym wypadku byłyby poznawaniem cudzych stanów i przeżyć psychicznych, a mianowicie autora, w drugim natomiast byłyby czy to poznawaniem cudzych stanów i przeżyć, a mianowicie przeżyć innych czytelników, czy też refleksyjnym poznawaniem swoich *własnych* przeżyć, gdy mianowicie poznający jest zarazem czytelnikiem. Było by to oczywiście wszystko niezgodne z faktami, ale stopień i jaskrawość tej niezgodności uświadamia się nam dopiero wtedy, gdy choć na chwilę próbujemy wziąć na serio psychologistyczną koncepcję dzieła literackiego i wysnuć z niej wszelkie konsekwencje. Któż z nas zgodzi się, że poznając pewne dzieło w czytaniu, dokonujemy aktów refleksyjnych wewnętrznego doświadczenia, że spostrzegamy *nasze przeżycia*, zamiast zajmować się np. Zagłobą i jego facecjami lub też strukturalnymi własnościami wiersza *Króla Ducha?* Ale z drugiej strony ta właśnie niezgodność z faktycznym przebiegiem poznawania dzieła literackiego świadczy, w jakiej mierze fałszywa jest koncepcja psychologistyczna dzieła literackiego. Stojąc pod jej sugestią, narażeni bylibyśmy na grube fałszowanie stanu faktycznego. Ale i w tym wypadku, gdy koncepcja psychologistyczna nie jest wyraźnie uświadomiona lub występuje w zamaskowanej postaci, analiza przeżyć poznawania lub percepcji estetycznej dzieła literackiego narażona jest na różne zasadnicze błędy, m. in. na zaliczanie do *przeżyć* pewnych stron *przedmiotu* percypowanego, które do nich nie należą. Tak np. ulegają wówczas upodmiotowieniu różne estetyczne walory przedmiotu estetycznego. Także specjalne funkcje poszczególnych faz przeżycia estetycznego ulegają mniej lub więcej doniosłemu zatarciu lub, co gorsza, przeoczeniu lub błędnemu ujęciu. Gdy wreszcie odrzucimy psychologistyczną koncepcję dzieła literackiego, ale zarazem nie postawimy na jej miejsce żadnej innej, analiza poznawania i psychicznego reagowania na dzieło jest pozbawiona istotnych wytycznych. Problematy nie zarysowują się nam wówczas w sposób dostatecznie wyraźny: zastajemy w wewnętrznym doświadczeniu strumień przeżyć o dużej różnorodności i skomplikowaniu, w którym z trudnością odróżniamy rozmaite składowe, ale nie wiedząc pozytywnie, czym jest to, do czego one wszystkie się odnoszą, ani nie uświadamiając sobie, jaka jest ogólna funkcja całego tego kompleksu przeżyć w stosunku do dzieła literackiego, nie wiemy też, jakie są funkcje poszczególnych składowych przeżycia, nie rozumiemy też związku między nimi lub między poszczególnymi fazami całego procesu, a tym samym nie umiemy sformułować zagadnień i wytyczyć biegu badania. Wyniki, które w tych warunkach uzyskać można, odznaczać się muszą nie tylko znaczną przypadkowością, lecz nadto pomijać będą często właśnie sprawy najistotniejsze.

Nie będę tu bliżej omawiał wpływu psychologizmu na sam charakter badań epistemologicznych i estetycznych w dziedzinie przeżyć poznawania dzieła literackiego. Psychologista skłonny jest mianowicie uważać wszelkie badania epistemologiczne i estetyczne, subiektywnie zorientowane, za badania psychologiczne, wskutek czego właściwe zagadnienia epistemologiczne, a zwłaszcza krytyczno-epistemologiczne, w ogóle nie pojawiają się w polu widzenia badacza, albo też, skoro przez przypadek się pojawią, zostają błędnie formułowane. Bliższe omówienie tej sprawy wymagało by jednak sprecyzowania właściwego sensu problematyki epistemologicznej w przeciwstawieniu do badań psychologicznych, co wykraczało by znacznie poza ramy tego artykułu [1].

Jak zaznaczyłem jednak, odrzucenie psychologizmu w obrębie wiedzy o literaturze bywa fałszywie rozumiane i to zarówno przez tych, którzy — jak np. M. Kridl — godzą się na błędność stanowiska psychologistycznego, jak i przez tych, którzy czując się przez zwalczanie psychologizmu zagrożeni w swych dotychczasowych metodach pracy, namiętnie — jakżeż nieraz za namiętnie! — stają w obronie dotychczasowych swych metod i w „obronie" — psychologii. „Obrona" psychologii jest o tyle uzasadniona, o ile źle zrozumiany antypsychologizm zwraca się nie tylko przeciw psychologizmowi, lecz i przeciw psychologii — jak to czyni np. M. Kridl, który między innymi atakuje psychologię tam, gdzie badanie psychologiczne jest „na miejscu", odmawiając mu wartości naukowej. Otóż, choć prawdą jest, że wartość wyników badań psychologicznych nie została jeszcze w sposób definitywny wyświetlona przez teorię poznania, choć prawdą jest, że konkretne badania psychologiczne nastręczają wiele trudności i niebezpieczeństw możliwych

[1] Do jakich wyników prowadzi uprawianie badań epistemologicznych na gruncie psychologii, starałem się pokazać w rozprawie pt. *Psycho-fizjologiczna teoria poznania i jej krytyka*. Lwów, 1931.

błędów, choć wreszcie prawdą jest, że twierdzenia psychologiczne, które znajdujemy w pracach badaczy literatury, są często bardzo wątpliwej wartości, a czasem zgoła fantastyczne, to jednak wszystko to nie zmienia w niczym faktu, że zwalczanie psychologizmu nie pociąga za sobą wcale zwalczania psychologii wszędzie tam, gdzie istotnie mamy do czynienia z faktami i zagadnieniami psychologicznymi. Nie ulega przy tym wątpliwości, że psychologia w dwu wypadkach stoi w związku z nauką o literaturze, w jednym zaś wkracza w jej własną dziedzinę badania. A mianowicie:

1. Z nauką o literaturze stoi niewątpliwie *w związku* psychologia twórczości literackiej, a więc ten dział psychologii, który poświęcony jest: a) ogólnym zagadnieniom twórczych procesów psychicznych, z których powstają dzieła literackie, b) badaniom indywidualnej struktury psychicznej pewnego człowieka, będącego autorem pewnych dzieł literackich (to, co nazwałem na innym miejscu historyczną psychologią indywidualną pisarza). I w jednym i w drugim wypadku mamy do czynienia z rzetelnymi zagadnieniami psychologicznymi, które są tak samo istotne i tak samo ważne, jak i inne zagadnienia czy to ogólnej czy też szczegółowej psychologii. Tak samo, jak można i należy uprawiać psychologię np. nauczyciela, tak samo można i należy uprawiać właśnie wymienione badania psychologiczne, dotyczące pisarza czy autora literackiego. Należy tylko baczyć na to, by się posługiwać w tym celu odpowiednimi metodami naukowymi i nie przystępować do tych badań bez należytego przygotowania rzeczowego i metodycznego. Należy nadto pamiętać, że przeprowadzając te badania, nie znajdujemy się już w dziedzinie nauki o literaturze i że przeto uprawianie tych badań należy do psychologów, a nie do badaczy literatury. Niebezpieczeństwo popadnięcia w ogólniki i frazeologię jest w tym dziale badań psychologicznych znaczne, ponieważ natrafiamy tu na splot faktów bardzo różnorodnych, trudno dostępnych analizie i wymagających nie tylko wielkiej subtelności analizy, ale i wynalezienia odpowiednich odrębnych metod badawczych.

Zachodzi niewątpliwie bliski związek pomiędzy procesem twórczym i t. zw. indywidualnością autora a jego dziełem. I prawdopodobne też jest, że dzieło — jeżeli tak wolno powiedzieć — nosi na sobie ślady swego twórcy. Toteż zarówno wiedza o konkretnym przebiegu procesu twórczego, jak i o strukturze psychicznej autora może nam być pomocna do wyjaśnienia pewnych szczegółów samego dzieła, jak i odwrotnie — znajomość niektórych przynajmniej własności dzieła może być pomocna do wyjaśnienia takich lub innych zagadnień psychologii twórczości lub struktury psychicznej autora danego dzieła. Należy jednak strzec się, żeby się przy tym nie kręcić w kółko: żeby nie starać się poznawać dzieła przez odwoływanie się do — niepoznanego jeszcze w jego własnościach — dzieła. Innymi słowy: badania psychologiczne z jednej, a badania literackie z drugiej strony muszą być prowadzone, o ile możności, niezależnie od siebie. I dopiero tam można spożytkować wyniki badań literackich dla celów psychologii autora, gdzie wyniki te są uzyskane przez analizę samego dzieła, przeprowadzoną bez odwoływania się do wyników badań psychiki autora — i odwrotnie. Należy przy tym ostrzec przed pewnym, często przeoczanym niebezpieczeństwem: Jeżeli mianowicie po wyczerpującym zbadaniu dzieła jako wytworu artystycznego posługujemy się dziełem jako dokumentem psychologicznym (a więc już nie jako dziełem sztuki!), wówczas musimy rozporządzać ścisłymi i jasno uświadomionymi kryteriami, które pozwoliłyby nam rozstrzygnąć, czy i w jakiej mierze pewną własność czy pewien szczegół dzieła można uważać za objaw pewnej własności psychicznej lub stanu autora dzieła, czy też nie, ponieważ np. znajduje się ona w dziele dla spełnienia pewnej określonej funkcji artystycznej. Kryteria te nie zostały dotychczas sprecyzowane, a bliższe rozważania pokazałyby, że nie jest wcale tak łatwo dokładnie je sformułować i w sposób niezawodny stosować. Nad trudnościami tymi przechodzi się jednak do porządku dziennego, a w parze z tym nie odróżnia się wyraźnie między dziełem literackim jako wytworem artystycznym, a dziełem jako pewnym dokumentem psychologicznym. Cierpią na tym zarówno badania literackie, jak i psychologiczne, wiodąc do zgoła fałszywych i naiwnych wyników. Już sam fakt traktowania dzieła literackiego w obrębie nauki o literaturze jako dokumentu psychologicznego stanowi jedną z zamaskowanych postaci psychologizmu i utrudnia w znacznym stopniu wierne i adekwatne badania literackie, a często zacieśnia ich zasiąg, czyniąc badacza z góry ślepym na specyficznie literackie zagadnienia.

Odwrotnie zaś stosowanie do badań literackich pewnych wiadomości z dziedziny psychologii twórczości literackiej w ogóle, a wiadomości o autorze danego dzieła w szczególności, wiąże się z niebezpieczeństwem wkładania w dzieło literackie różnych elementów, których ono samo wcale nie posiada i które też przy swobodnej percepcji danego dzieła — a więc nie stojącej pod sugestią różnych, nieraz zgoła nieuzasadnionych informacyj o autorze i jego życiu — wcale nie pojawiają się w obrębie dzieła. Wprowadzenie ich do dzieła w każdym razie zmienia jego faktyczną zawartość, a co gorsza, nieraz wcale go nie bogaci i nie zwiększa jego wartości, lecz je i ideowo i estetycznie zniekształca. Toteż korzystanie z informacyj o autorze i jego życiu psychicznym jedynie wtedy jest pożyteczne, gdy dzieło zostało już w sposób wyczerpujący i możliwie pewny zanalizowane i syntetycznie ujęte. Niestety nader często nie spełnia się tego warunku w konkretnych badaniach.

2. Drugą grupę istotnie psychologicznych zagadnień, stojących w związku z nauką o literaturze, tworzą zagadnienia dotyczące przeżyć i reakcyj czytelników dzieł literackich. Otwiera się w tej dziedzinie szerokie pole badań, które nie tylko są interesujące jako zagadnienia psychologiczne, ale nadto mogą nam być pomocne w badaniach nad historią konkretyzacyj dzieł literackich. Mogą one nadto dostarczyć informacyjnych materiałów dla zagadnienia wytwarzania się prądów literackich, wpływu i roli t. zw. krytyki literackiej na czytelnika i na sposób, w jaki percypuje on dzieło i t. d. Tego rodzaju zadania psychologiczne częściowo już zapoczątkowano, m. in. pod dość niefortunną nazwą „bibliopsychologii“. Nie można jednak powiedzieć, żeby metodologia tego działu badań była już opracowana w sposób zadowalający. Bliższe uwagi na ten temat należy odłożyć do innej okazji. Niebezpieczeństwo przenoszenia wyników badań psychologicznych w tej dziedzinie do nauki o literaturze nie jest może tak wielkie, jak przy poprzednio omówionych zagadnieniach psychologii twórczości literackiej. Ale i tutaj zachodzi ono wówczas, gdy a) pomiesza się dzieło literackie z jego konkretyzacjami i gdy b) spsychologizuje się konkretyzacje dzieła literackiego, pojmując je jako coś, co się znajduje „w duszy“ czytelnika [1]. Jedno i drugie jest jednak błędem. Z tego bowiem, że konkretyzacja dzieła literackiego jest przedmiotem „monosubiektywnym, [2] że nadto w różnych swych szczegółach jest zależna od danego czytelnika i od tego, w jaki sposób przebiega jego proces percepcji dzieła i jakie są indywidualne sposoby jego psychicznego reagowania na dane dzieło, wcale nie wynika, jakoby sama konkretyzacja miała być czymś psychicznym, a w szczególności, jakoby miała być jakimkolwiek elementem przeżyć. Badając przeżycia psychiczne obcowania czytelnika z dziełem, nie dowiadujemy się jeszcze niczego ani o dziele samym, ani o jego poszczególnych konkretyzacjach. Dowiadujemy się tylko o warunkach subiektywnych, w jakich dana konkretyzacja powstawała. A znajomość tych warunków, przy jednoczesnej znajomości odpowiedniego dzieła literackiego, może nam być pomocna przy próbie hipotetycznego zrekonstruowania pewnej konkretyzacji lub typu konkretyzacyj dzieła w pewnym czasie i w określonych warunkach. I znów zapomnienie o tym, że badania psychologiczne w tej dziedzinie odgrywają jedynie rolę pomocniczą, a nie są same dla siebie ani badaniem dzieła literackiego ani jego konkretyzacyj, prowadzi do psychologizmu i do pojęciowego zamętu na terenie nauki o literaturze.

3. Istnieje wreszcie grupa zagadnień psychologicznych, w których wkraczamy w obręb nauki o literaturze. Dzieło literackie nie jest samo niczym psychicznym. A w zawartości dzieła występuje m. in. warstwa przedmiotów przedstawionych, w której pojawiają się m. in. przedstawione podmioty *psycho-fizyczne* — ludzie lub zwierzęta. Jakkolwiek są to osoby (czy zwierzęta) tylko przedstawione, a więc w swej ontologicznej istocie pewne przedmioty pochodnie-intencjonalne, wyznaczone przez tekst dzieła, to jednak w zawartości swej są osobami o własnym życiu psychicznym i własnej strukturze, która przy badaniu dzieła powinna być z takąż samą pieczołowitością wyanalizowana, jak i inne elementy dzieła. Można przeto uprawiać badanie stanów psychicznych i osobowości np. Ewy Pobratymskiej równie dobrze, jak jakiejkolwiek realnej osoby. Trzeba tylko pamiętać, że w tym wypadku jedynym *źródłem jest tekst danego dzieła* i że jest to badanie pewnego *elementu dzieła*, a nie jakiejś niezależnej od niego rzeczywistości, a wreszcie, że jest to robota *przygotowawcza* do dalszego poznania dzieła. Toteż nie wolno nam przy próbie poznania przeżyć i struktury osób przedstawionych w dziele literackim włączać do dzieła wiadomości, które posiadamy skądinąd. Kto więc na podstawie źródeł historycznych ma pewne wiadomości np. o królu Janie Kazimierzu, a potem analizuje „Trylogię“, a w szczególności postać Jana Kazimierza, i rekonstruuje ją nie na podstawie tekstu „Trylogii“ (a choćby nie tylko na podstawie jej tekstu), lecz na podstawie różnych historycznych informacyj, ten oczywiście fałszuje ten szczegół „Trylogii“ Sienkiewiczowskiej. A jeszcze większy błąd popełnia, jeżeli oba te przedmioty: realnego króla Jana Kazimierza i Jana Kazimierza z „Trylogii“ utożsamia i wyniki analizy tego elementu „Trylogii“ z kolei odnosi do realnego Jana Kazimierza.

Naturalnie: do badań psychologicznych nad postaciami przedstawionymi w dziełach literackich potrzebne jest wyszkolenie psychologiczne badacza, jako też znajomość zasadniczych pojęć i twierdzeń psychologicznych. Psychologia odgrywa tu znowu rolę nauki pomocniczej. Ale to nie znaczy wcale, żeby wolno nam było przy analizie przeżyć i struktur psychicznych osób przedstawionych w dziełach literackich wprowadzać z dotychczasowego dorobku psychologicznego różne twierdzenia w obręb twierdzeń, które o danej osobie przedstawionej dadzą się wygłosić jedynie na podstawie tekstu dzieła. Było by to postępowanie równie niedozwolone, jak wprowadzanie tego rodzaju twierdzeń przy badaniu psychologicznym pewnej realnej osoby. W wypadku naszym było by to tym bardziej niedopuszczalne, iż jest bardzo możliwe, że dzięki sposobowi, w jaki tekst pewnego dzieła wyznacza daną osobę przedstawioną, ma ona takie przeżycia i własności psychiczne, jakie się wśród realnych ludzi nie zdarzają lub też są w ogóle niemożliwe. Zachodzi to m. in. wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z zamierzonymi ze względów artystycznych deformacjami życia i struktury psychicznej osób przedstawionych — por. niektóre osoby z dramatów St. Ig. Witkiewicza.

Pomijając zagadnienie, czy i w jakiej mierze wyniki analiz psychologicznych osób przedstawionych mogą się przydać dla psychologii realnych ludzi, trzeba podkreślić dwie sprawy:

1. że kto ograniczyłby badanie zawartości dzieła literackiego — jak to się niestety nieraz dzieje — tylko do wyanalizowania przeżyć i struktur psychicznych osób przedstawionych w dziele, w przeświadczeniu, że zbadał już całość dzieła, ten by je zniekształcił i bardzo zubożył, a zarazem badania jego straciłyby charakter badań literackich;

2. że w następstwie tego nie miałby w ogóle dostępu do tych zagadnień nauki o literaturze, które otwierają się z chwilą, gdy znając już nie tylko psychikę osób przedstawionych, ale i pozostałe elementy danego dzieła (a więc pozostałe warstwy jego, strukturę następstwa jego części i t. d.), przystępujemy do rozważania, jaką funkcję artystyczną w całości dzieła spełnia dana osoba przedstawiona i takie lub inne jej przeżycia i stany. Cała analiza psychologiczna osób przedstawionych jest bowiem—jak już zaznaczyłem—tylko niezbędną fazą przygotowawczą do wytoczenia tego zagadnienia i dostarcza części materiału do jego rozwiązania przez wyjaśnienie pewnych szczególnych elementów dzieła. Dopiero też takie postawienie sprawy może przyczynić się do wyjaśnienia takich literackich zagadnień, jak określenie typu zestroju polifonicznego elementów różnych warstw badanego dzieła, jak wyjaśnienie jego szczegółów kompozycyjnych, rodzaju efektów artystycznych, związanych z takim a nie innym ukształtowaniem warstwy przedmiotów przedstawionych, jak wreszcie wykrycie jakości metafizycznych w dziele występujących i jego idei.

Kto przeprowadza badania nad przeżyciami psychicznymi osób przedstawionych w dziele nie jako przygotowanie materiału do wymienionych zagadnień nauki o literaturze, ten albo świadomie posługuje się pewnym materiałem literackim dla wyjaśnienia pewnych zagadnień psychologicznych i nie uprawia wówczas nauki o literaturze, albo też łudzi się, że zbieranie takiego materiału już samo stanowi badanie literackie. To właśnie złudzenie jest tym, przeciw czemu należy wystąpić, albowiem uleganie mu prowadzi do wyeliminowania lub przynajmniej zniekształcenia problematyki nauki o literaturze, stwarzając na jej terenie nową postać psychologizmu.

Na zakończenie jeszcze jedna uwaga: Wszak można zbadać, jaki jest np. świat roślinny przedstawiony w *Panu Tadeuszu* lub w innych dziełach Mickiewicza. Czy na tej podstawie wpadło komu do głowy, że naukę o literaturze należy uprawiać jako pewien dział botaniki? I czy ktoś zwalczający ten śmieszny pomysł byłby narażony na zarzuty, że występuje przeciw botanice, którą trzeba przed nim wziąć „w obronę“? Zapewne nie. A jednak tak się właśnie rzeczy mają, gdy zamiast roślin przedstawionych badamy osoby przedstawione w dziele literackim i zastrzegamy się przy tym, by tych badań nie utożsamiać z badaniami psychologicznymi i by badań literackich nie przydzielać na tej podstawie do psychologii. Czy już to samo nie świadczy dostatecznie o poziomie, na jakim toczą się u nas dyskusje w tak zwanej „teorii literatury“?

ROMAN INGARDEN

[1] Kilku filozoficznie niewyszkolonych krytyków mej książki *O poznawaniu dzieła literackiego* w ten błąd popadło, imputując mi przy tym, jakobym ja takie stanowisko zajmował, jakkolwiek w książce mej nie tylko nie ma żadnych podstaw do takiego mniemania, ale, co więcej, występują wyraźne zastrzeżenia przeciw spsychologizowaniu tego, co nazywam „konkretyzacją“ dzieła literackiego.

[2] T. zn. dostępnym w bezpośrednim poznaniu tylko jednemu podmiotowi poznawczemu.

WŁADYSŁAW SEBYŁA

Z „OJCZE NASZ“

1

Tam, gdzie kostnieją drzewa, gdzie ostatni liść,
gdzie liścia trup ostatni w wietrze się kołysze,
gdzie w zeschłych strąkach wiszą traw zszarzałe włosy,
i milczą z gwiazd pogasłych obdarte niebiosy,
w martwych zagajach myśli, narodzonych w pysze,
tam jest królestwo twoich sług — nie twoje.
Twoje królestwo — to są niepokoje
z gwiazd narodzone, z ciemniejących dróg,
które prowadzą w nieznane przestrzenie,
tam, gdzie się dzieją śmierć i narodzenie,
gdzie myśl się budzi, wyzwolona z trwóg,
choć widzi, że przeminie ze swym pokoleniem.

2

O, świecie bez marzenia, o, dnie bez marzenia.
O, serce moje oschłe i wiary niegodne.
Gdy każdy płomień w tobie w kamień się zamienia,
jakże będziesz kamieniem sycić dusze głodne.

Krzyczą tłumy, szaleństwem wodzów zarażone,
Wyje zwierz, wypłoszony głodem z legowiska,
Nadchodzą noce ognia, dnie od krwi czerwone,
Pora, gdy skały pójdą w proch, już bliska.

O, świecie bez marzenia, jałowy i twardy .
Zanim moc twoja zadrży, nim z trwogi pobledniesz,
Nim cię czasy cierpienia uleczą z pogardy,
Proś o miłość, myśl jasną i słowo powszednie.

WŁADYSŁAW SEBYŁA

JULIA WIELEŻYŃSKA

W CZTERDZIESTOLECIE ZGONU ASNYKA

Czterdzieści lat temu, rankiem 2 sierpnia r. 1897-go umierał w Krakowie, strawiony długą chorobą piersiową, niespełna 59-letni Adam Asnyk. W cztery dni później śmiertelne szczątki powieziono na Skałkę.

59 lat najsmutniejszego życia przesunęło się bez ważnych wydarzeń. Jedno tylko wydarzenie wydało wyrok na całą jego przyszłość. Data to nieosobista, wspólne przeżycia pokolenia — rok 63-ci.

Na tej kanwie, rzadkiej i szarej, wyszył się przejmujący dramat ducha. Cała świetna twórczość liryczna, dramatyczna i powieściowa — to nie film zdjęty ze scenerii zewnętrznej, której — jak wspomniałam — nie było. To odprysk nieustannej, przez głębie żłobiącej się pracy. Uparta logika woli, która, wbrew przeoczanej w Asnyku olbrzymiej uczuciowości, oddaje poetę pod władzę myśli.

W tym określeniu jest poeta cały. Krzywdzono go mylnym przydziałem, paczącą charakterystyką. Epigon romantyzmu — głoszą jedni, ponieważ zgon romantyzmu opłakał. Poeta pozytywizmu — podpowiadają drudzy, bo z pozytywizmu zasadził w duszę swoją jedno ziarno.

Nie był ani tym ani tamtym. Rola jego w dziejach poezji polskiej i jego dramat poety są wyjątkowe i niepowtarzalne. W dniach bezkrólewia między romantyzmem a Młodą Polską przyszła godzina, kiedy w istocie był jedynym rządcą dusz, samotnym mieszkańcem „kryształowego gmachu". Dopiero po kilkunastu latach zaczęła sekundować mu, w pewnej mierze, Konopnicka. Asnyk na miejsce rozgromionej Troi romantycznej zdobył dla poezji nowy ląd. Cała poezja polska snuć się odtąd będzie to jako jego przedłużenie, to jako antagonizm w w stosunku do niego, ale pewna logiczna ciągłość trwa po nasze dni.

Bezwzględnie nowe było zbratanie tęsknot i nadziei z przyrodą, prawa ludzkiego z prawem natury. A stało się to właśnie dzięki owemu ziarnu pozytywistycznej mądrości, które Asnyk zagarnął na swoją poetycką własność, choć sam pozytywizm — i myśli i polityki — raził jego przewrażliwioną duszę. Jak badacz-przyrodnik w pospolitej bryle minerału trafia na promieniotwórczą kruszynę radu, tak Asnyk w twardej nauce swoich dni znalazł ożywczy skarb: ewolucjonizm. Z tego prawa zrobił sobie „zbroję w ogniu hartowaną", odtąd mógł pieśnią uczyć i krzepić naród jak niegdyś romantycy.

Teoria rozwoju jest epokowym odkryciem *naukowym.* Asnyk jednak ufnie oddał pod jej pieczę swoje ludzkie serce i swoją polską nadzieję. Z tej wysokości spojrzenia, jaką osiągnął, zjawiska są niby instrumenty idealnie sharmonizowanej symfonii; pryskają podziały i sztuczne granice, znane nam z doświadczalnego świata. Sam poeta przeżył we własnej duszy misterium wszechjedności — nocą, w tatrzańskiej dziczy pod Wysoką. Groza olbrzymów górskich, milczenie lodowatej otchłani nieba i gorąca mowa serca stały się jednym i tym samym. Chwila genialnej intuicji — jak w „Improwizacji" z *Dziadów*, której wśród dzieł Asnyka *Noc pod Wysoką* odpowiada — „rozdłużyła się i rozdaliła", aż się posypała sznurem poetyckich pereł: cyklem sonetów *Nad głębiami.* Troski patrioty i myśli idealisty otworzyły sobie wyjściową bramę na Nieskończoność, stały się zagadnieniem ogólnoludzkim, więcej jeszcze: stały się systemem metafizycznym, tyle, że nie ujętym w tom naukowego wykładu, lecz w kryształy tęczujących strof. System ten, — panteistyczny, — monizm z lekkim może w jednym punkcie niedociągnięciem, stanął skończony, zwarty, bratni Spinozie.

Ludzkim odwzorowaniem jedności bytu i wiecznego rozwoju są: altruizm ze swym surowym kodeksem: „spólną odpowiedzialnością człowieczeństwa", i — postęp. Przekonania społeczne, narodowe, artystyczne Asnyka, nawet jego czyny obywatelskie stoją na kotwicy praw wiecznych. Są bowiem hasła, oparte wprost o rdzeń bytu, i są hasła — ułudy. Te rosną z niewiedzy, albo z ludzkiej pychy, która wmawia w siebie, że *my* rozstrzygamy o kierunku dziejów. Tymczasem „trzeba z żywymi naprzód iść", nie dlatego, że to komuś z nas może osobiście dogadzać. „*Trzeba* po życie sięgać nowe", gdyż inaczej — poprzez nas i pomimo nas „świat pójdzie swoją drogą".

Konieczność postępu i pewność jego tryumfu rodzi w duszy Asnyka największą tolerancję. To co dziś jest już tylko „barwnym mitem", co niektórzy jeszcze po niewczasie kochają, to niegdyś kochała cała ludzkość. Święty ogień żarzy się dotąd na ołtarzach wczorajszości. Dlatego wiersz *Do młodych*, daleki z tego względu od mickiewiczowskiej *Ody*, nie pozwala zdobywczemu szałowi odwracać się z pogardą od „płazów w skorupie". Nakazuje tylko nieulękłą odwagę myśli i stanowczy wymarsz w odkrywczość. Potępiać zapóźnionych nie pozwala, właśnie w poczuciu nieomylnego nad nimi zwycięstwa.

Pewne przygaszenie, brak płomienia bojowego są zrozumiałe, jeśli przypomnimy, że pierwszą cegłę w asnykowskim poglądzie na świat położyła rezygnacja. Toteż cześć i podziw budzi heroizm duszy, która zacząwszy od jęku na cmentarzach, dopracowała się przekonania, że „śmierć to ciągłego postępu chorąży", a od czarności *Snu Grobów* wzbiła się do świadomości, że „póki w narodzie myśl swobody żyje... żadna go przemoc nie zabije i w noc dziejowej hańby nie zawlecze". Gdy Mickiewicz młodzieńczym ramieniem ruszył z posad bryłę świata, Asnyk mądrą myślą kazał nam świadomie przylgnąć do ruchu, który odbywa się poza nami. Stąd to twarde asnykowskie rozkaźniki: *trzeba* i *musisz*, dla których nie znalazła w sobie zrozumienia impulsywna Konopnicka, mają właśnie moc granitu, epokowego budulca prawd. Są tym niezawodne, że za nimi stoi najwyższy poręczyciel: prawo świata. Sam nasz duchowy sojusz z nim rodzi pewność, że wzejdzie zbawienia słońce.

Już dziś jest „zwycięzcą, kto drugim da najwięcej światła od siebie". Że właśnie tak, a nie inaczej, rosła myśl Asnyka, że sam dźwigał się z niemocy dzięki takiej radzie, dowodzi tejże myśli wariant osobisty, mający charakter spowiedzi: „Na własne mroki najlepszą pociechą zapalać światło pod ubogą strzechą".

Zapalił je poeta nie pod jedną, ale pod setkami strzech, dzięki Towarzystwu Szkoły Ludowej. Na tydzień niespełna przed zgonem, zapadający już chwilami w omroczenie niebytu, z niezmiernym wysiłkiem, nieposłuszną, martwiejącą ręką, ledwie czytelnie napisał swoje nazwisko na akcie położenia kamienia węgielnego pod szkołę w Białej. Ostatni raz wziął pióro do ręki nie poeta, lecz bojownik, który Polskę ocalał przez światło wiedzy i przez lud. Najpóźniejsze jego myśli, niemal ostatnie słowa były o szkole. Umierając, o sobie nie mówił, nie żegnał nikogo, nikomu nie kazał płakać po sobie. I tu był wierny swojemu filozoficznemu stanowisku: „...choćbyś dał swą całą duszę, nie żądaj nic dla siebie". To sam sobie dyktował jako poecie:

Idź sobie w grób, nieznany światu,
Bez żądzy sławy próżnej,
Bez wieńców róż, bez mirtów kwiatu,
Bez bratnich łez jałmużny.

Nie sława bowiem i nie blask osobisty jednoczy nas z treścią powszechną, a tym samym wieczną. Przeciwnie. Potępienie wszystkiego, co samolubną jednostkowością wyodrębnia się ze spólnoty, było przyczyną, że w system wplótł swoistą teorię nieśmiertelności.

Tylko treść, która z całością się splata,
To, co chwilowy zakres swój wyprzedza
I z życiem przyszłych pokoleń się brata,
Tylko ta spólnych źródeł samowiedza,
Co z gwiazd na gwiazdy wzlatuje skrzydlata,

tylko ta „nieśmiertelnością poza grób uleci".

Czy w czterdzieści lat po dniu, kiedy — jak sam powiada — znikł kształt, w którym „myśl ogólna znalazła sobie chwilowe narzędzie", zmartwychwstałą Polskę trzeba przekonywać o nieśmiertelności Asnyka?

JULIA WIELEŻYŃSKA

POLSKA ZAPOMNIANA



POLIPTYK Z WŁOCŁAWKA (XV w.)

Foto C. B. I. S.

MARIAN SŁABOSZ

ZNAŁEM LAWRENCE'A

Dawid Herbert Lawrence jest u nas znany z jednej tylko i nie najlepszej swej powieści a mianowicie z *Kochanka Lady Chatterley*. W Anglii znany jest jako poeta, powieściopisarz, nowelista, dramaturg i człowiek. Od śmierci Lawrence'a upłynęło już



D. H. LAWRENCE

7 lat, ale jego popularność, a raczej zainteresowanie nim, nie tylko nie maleje, ale wciąż rośnie. Wyrazem tego zainteresowania są trzy książki, jakie się niedawno ukazały. Do jednej z pierwszych należy niewdzięczna monografia Johna Middletona Murry'a pt. *Son of Woman*, a następnie bolesna rzec można książka pt. *D. H. Lawrence a personal record* (osobiste wspomnienia), napisana przez kobietę kryjącą się pod kryptogramem „E. T.", towarzyszkę chłopięcych i młodzieńczych lat Lawrence'a, książka żony Lawrence'a pt. *Not I but the wind...* (Nie ja, lecz wiatr...), wreszcie wspomnienia siostry Lawrence'a Ady i wiele innych.

D. H. Lawrence urodził się w Eastwood w hrabstwie Nottingham we wrześniu 1885. Ojciec pisarza był górnikiem w kopalni węgla. Matka pochodziła z drobnomieszczańskiej rodziny i uważała, że popełniła mezalians, wychodząc za prostego górnika. Intelektualnie stała rzeczywiście znacznie wyżej od męża, i całe życie potoczyło się tak, jak je Lawrence przedstawił w swej drugiej z rzędu powieści *Sons and Lovers* (Synowie i kochankowie). Nie znajdując pełni zadowolenia w małżeństwie, Mrs Lawrence całą swą miłość przelała na dzieci, a szczególnie na najmłodszego, bardzo zdolnego syna Bertie. Była to szczególna miłość macierzyńska, zachłanna, egoistyczna. „Little", bo tak Lawrence nazywał swą matkę, była o syna zazdrosna nieomal jak kochanka, złym okiem patrząc na każdą kobietę, która by się zbliżyła do niego i zajęła jakiekolwiek miejsce w sercu chłopca. Kiedy przyszła pierwsza kobieta, powstał nieomal równocześnie pierwszy konflikt w duszy Lawrence'a.

„Kobieta" miała wtedy 14 lat a Lawrence 15. Oboje młodzi nie tylko podobali się sobie nawzajem, ale mieli też dużo wspólnych zainteresowań. Jednak Lawrence od początku musiał walczyć nie tylko z uczuciem matki ale i z uczuciem dla matki. „Ty nie wiesz, ja matkę kochałem nie jak syn, ale jak kochanek". Walka była ciężka i uczucie wciąż tłumione nigdy nie przybrało w Lawrence'ie formy żywiołowej miłości. I kiedy matka umarła, Lawrence odszedł od dziewczyny mówiąc: „nie kocham cię..." — i może mówił prawdę, w którą 50-letnia dziś E. T. jeszcze nie może uwierzyć.

Życie i warunki zewnętrzne były tylko tłem dla doświadczeń wewnętrznych, przeżywanych silnie i głęboko. Nauka przychodziła mu z łatwością. Skończył High School i zaczął pracować w jakimś przedsiębiorstwie w Nottingham, ale ciężka i nie odpowiadająca mu praca oraz codzienne podróże do Nottingham wyczerpywały go. Wkrótce zachorował na zapalenie płuc i do pracy już nie wrócił. Po wyzdrowieniu zaczął pracować jako uczeń-nauczyciel w Eastwood wraz z E. T. Po złożeniu egzaminu nauczycielskiego uzyskał stypendium na studia na uniwersytecie w Nottingham; jednak nie dały mu one zadowolenia i po dwu latach porzucił je, biorąc posadę nauczyciela w Croydon pod Londynem. W tym okresie E. T. przesłała niektóre jego wiersze Fordowi M. Fordowi (Hueffer) i to był właściwy start życiowy Lawrence'a. Ford, wytrawny krytyk i pisarz, od razu poznał się na talencie i Lawrence wszedł w koła literatów i krytyków, między którymi był i przyjaciel Conrada, Garnett. Po pierwszych poezjach ukazała się dawniej już napisana powieść *The White Peacock* (Biały Paw). Powodzenie przyniosło trochę pieniędzy i Lawrence porzucił wyczerpującą jego płuca pracę nauczycielską. Teraz wypadki potoczyły się szybko. Przyszło definitywne rozstanie się z E. T., a wkrótce potem — zmuszony stanem zdrowia — Lawrence opuścił Anglię w towarzystwie żony swego profesora, kobiety pięknej, wykształconej, arystokratki, matki trojga dzieci, starszej od niego o pięć lat.

Jakimi drogami przyszła ta miłość — trudno powtórzyć. To tylko moża powiedzieć, że takimi jakimi często chadza: nieoczekiwanymi, przechodzącymi ponad prawa i konwenanse, nielogiczna, ale pełna jakiejś kosmicznej mądrości. Miłość i twórczość, obydwie niełatwe, miały się stać treścią jego życia.

Mimo, że zdrowie zawodziło, Lawrence pracował gigantycznie. W ciągu niespełna 20 lat wydał szereg powieści, tomy poezji, dramaty i namalował mnóstwo obrazów. W pogoni za powietrzem, w którym jedyne jego płuco mogłoby swobodniej oddychać, Lawrence okrążył świat. Ostatecznie wrócił do Europy, ale już tylko na krótko. W marcu 1930 roku umarł na południu Francji. Wierna towarzyszka życia złożyła w ziemi jego trumnę, wraz z masą kwiatów mimozy. Dziś leży „na małym cmentarzu w Vence, patrzącym na Morze Śródziemne, na które Lawrence tak bardzo lubił spoglądać".

W pewne słoneczne popołudnie trolleybus zaniósł mnie z Nottingham do Eastwood. Tą samą drogą jeździł na rowerze lub nawet chodził przed niespełna trzydziestu laty smukły blady chłopiec, syn górnika, którego przeznaczeniem było przejść przez życie i literaturę Anglii jak grom przechodzi przez niebo. Wypalił niezatarty znak i pozostawił niezatartą pamięć w literaturze — i w sercach ludzi, którzy go kochali i do dziś kochają.

Nie mając żadnego adresu, rozglądam się po Eastwood niepewnie. Dwie pierwsze zainterpelowane osoby „nie znają" Lawrence'a. Kombinując, że na poczcie mogę znaleźć lepiej poinformowane osoby, pytam o wskazówki. Siwiutka pani jest uradowana; jej lokalny patriotyzm jest widoczny. „O, tak, Lawrence tu się urodził. Ale, jeżeli pan zechce, to dużo panu opowie o nim mój brat. Nazywa się William Hopkin, mieszka na wzgórzu w środkowym bungalow, zaraz za garażem. Brat wszystko wie o Lawrence'ie".

Trafiam nieomylnie. Przed środkowym bungalow na wzgórzu stoi auto, więc śpieszę, aby mi Mr Hopkin nie uciekł. W hallu spotykam starszego siwowłosego i zażywnego pana. Jest to właśnie Mr Hopkin, o którym na razie poza tym nic nie wiem. Jest bardzo uprzejmy ale czymś zajęty i po pierwszych dwu zdaniach zabiera mnie do maszyny w towarzystwie jakiegoś pana i pani. Jeździmy po Eastwood i „załatwiamy" jakiś interes urzędowy. W drodze Mr Hopkin rzuca mi przez ramię telegraficzne objaśnienia, wskazując niektóre domy.

— Tutaj urodził się ojciec Lawrence'a... — Czytał pan *Sons and Lovers*? Do tego domu Lawrence przychodził po tygodniówkę ojca... Ta chata to scena dramatu *A Collier's Night*... itd. Przy jakiejś okazji rzucam pytanie: — Czy czytał pan *Osobiste wspomnienia* E. T.? Staruszek spojrzał na mnie zezem.

— Czytałem. E. T. była u mnie wczoraj na herbacie.

Jestem „*down*". Milknę teraz na temat Lawrence'a i bawię panią, która ma więcej wolnego czasu, opowiadaniem o Polsce.

Po godzinie zostajemy nareszcie sami z gospodarzem, i dopiero teraz mam okazję wyjaśnić niektóre konieczne szczegóły. Mr Hopkin pomimo zupełnie białych włosów, poważnego wieku i upału rusza się żwawo. Prowadzi mnie najpierw przed dom, gdzie urodził się Lawrence. Jest to typowy angielski dom seryjny z wejściem z ulicy do każdego mieszkania. Duże okno na parterze i małe okna na górze przesłonięte są białymi firankami; wejść nie możemy, bo mieszkanie jest zajęte przez rodzinę górnika podobnie jak 50 lat temu.

— Tu naprzeciw mieszkali później, a potem na dole. — Staruszek pokazuje kompleks podobnych domów czynszowych, położonych u stóp malowniczych wzgórz. — Okolice są bardzo ładne, górzyste, i zupełnie nie odczuwa się obecności kopalni ukrytych wśród drzew.

— Za tym laskiem w dole jest farma, gdzie mieszkała E. T.

Nazwisko E. T. nie padnie do końca naszej rozmowy. Jest to jedna z wielu żyjących jeszcze *dramatis personarum* i Mr Hopkin, jakkolwiek zaofiarował mi później okazję poznania jej, przemilcza dyskretnie nazwisko.

Eastwood nie jest duże. Kolejno obchodzimy szkołę, gdzie Lawrence był uczniem, a później nauczycielem, kaplicę gdzie spotykały się rodziny jego i E. T. na nabożeństwach, „pub", rodzaj baru, gdzie lubił, a może tylko musiał przesiadywać ojciec Lawrence'a.

Po drodze spotykamy mnóstwo ludzi — wśród nich Mr Hopkin pokazuje mi wiele osób, które znały Lawrence'a; niektórzy robotnicy to koledzy Lawrence'a ze szkoły. Wszyscy spotkani bez względu na wiek, płeć i ubranie pozdrawiają mego szanownego przewodnika uprzejmym „*good afternoon Mr Hopkin*".

— Czy pana wszyscy znają tutaj?

— Wszyscy, i w okolicy także. Miałem już tu kilku gości: dwu Duńczyków, Niemca, Holendra i Francuza, a pan jest pierwszym Polakiem. Wszyscy się dziwią, że mnie tak ludzie znają i pozdrawiają, ale ja tu mieszkam prawie całe życie i jestem J. P.

To jest moja pierwsza informacja o Mr Hopkin — jest sędzią pokoju, a ponieważ mieszka tu tak długo, więc znał i Lawrence'a osobiście.

— Tak, znałem go, nawet bardzo dobrze go znałem.

W domu Mr Hopkin prowadzi mnie do biblioteki i pokazuje mi swój zbiór książek. [illegible] ni strzał trzymał na koniec: prawie wszystkie książki noszą autografy Lawrence'a.

„Memu drogiemu przyjacielowi, D. H. L." — „Panu i pani Hopkin". — „Drogi Willie, posyłam ci mój nowy tom... Frieda leży chora, ma anginę... Twój Lawrence".

Biorę do ręki te książki i patrzę na nerwowe pismo, tak niedawno kreślone ręką Lawrence'a. Pod tytułem sztuki *Touch and Go*, triumfalny wykrzyknik: *Heare you are Willie*" (tutaj jesteś Willie). Patrzę pytająco na mego gospodarza.

— Tak, to rzeczywiście ja. Widzi pan, ja miewałem zebrania polityczne i przemawiałem na socjalistycznych mityngach, a Lawrence ze mnie pokpiwał. Mimo znacznej różnicy wieku przyjaźniliśmy się bardzo. Powiedział mi kiedyś, kiedy już pisał: „Willie wsadzę cię w jaką sztukę i puszczę cię na scenę". I to ja jestem w *Touch and Go*. W ostatniej, nie skończonej powieści, z której zrobił nowelę, nazwał mnie i moją żonę Mr i Mrs Noon. A teraz niech pan patrzy na te kwiaty.

Na ścianie wisi obrazek: kwiaty w kloszu. Kolory są niepokojąco żywe.

— To Lawrence malował i zrobił mi z tego prezent. Teraz niech pan chwilę odpocznie, ja zaraz wrócę.

Po chwili wraca niosąc niebieską wełnianą kurtkę.

— Proszę to wziąć do ręki.

Biorę niepewnie, domyślając się, że to ma jakiś związek z Lawrence'm.

— W tej kurtce Lawrence umarł.

Mr Hopkin jest głęboko wzruszony i w oczach ma dziwną mgłę. Wzruszenie udziela się i mnie i w milczeniu patrzymy na niemego świadka wielkiego dramatu. Po chwili Mr Hopkin jest spokojniejszy, ale drżą mu jeszcze ręce kiedy mu oddaję kurtkę.

— Pani Lawrence mi ją dała. Pan wie, ja to przechowuję jak relikwię.

Pani Hopkin jest nieobecna i poczciwy sędzia sam przygotowuje herbatę. Ja tymczasem, siedząc w olbrzymim wygodnym fotelu, w którym — jak się później dowiedziałem — lubił przesiadywać Lawrence, przeglądam album obrazów Lawrence'a. Są to właśnie te obrazy, których wystawę w Londynie w 1929 zamknęła policja. Same akty. Kompozycje mają charakter wizyjny, bardzo często przypominają Wyspiańskiego. Mr Hopkin zna historię prawie każdego obrazu.

— Kiedy się pan zaprzyjaźnił z Lawrence'm?

— Bardzo wcześnie. Znałem go i lubiłem jako małego chłopca, a jak już wspomniałem, byłem od niego dużo starszy. Moja zmarła żona także go bardzo lubiła. Kiedy już był nauczycielem, a potem studentem w Nottingham, lubił przesiadywać w tym fotelu i prowadzić długie dysputy z moją żoną. Oboje byli nieustępliwi i sprzeczali się zawzięcie. Tematem były najczęściej kobiety, i żona nie mogła się nigdy pogodzić z metodą analizy charakterów, jaką stosował Lawrence. Nazywała to metodą wiwisekcyjną. Siedząc w tym samym fotelu, powiedział mi kiedyś: Mr Hopkin, zostanę pisarzem.

— A więc to były młodzieńcze czasy Lawrence'a. Czy znał pan wtedy E. T.?

— Oczywiście. E. T. kochała go bardzo i chyba nie popełnię niedyskrecji, jeżeli powiem, że kocha go do dziś, jakkolwiek wyszła zamąż wkrótce po zerwaniu z Lawrence'm. Jest bardzo dobrą żoną i matką i jeszcze dziś jest przystojną kobietą.

— E. T. w swoich wspomnieniach czyni matkę Lawrence'a odpowiedzialną za zerwanie i twierdzi, że Lawrence był do końca życia nieszczęśliwy wskutek tego.

— O ile Jessie (po raz pierwszy padło tutaj imię E. T.) ma rację, to tylko częściowo. Być może, że wpływ matki osłabiał uczucie Lawrence'a dla Jesie, ale mnie się wydaje, że zerwanie przyszło naprawdę z tych przyczyn, jakie mnie podał Lawrence. Powiedział mi kiedyś dosłownie: „nie chcę mieć żadnej przeklętej kobiety, która by zdławiła mój talent. Ona byłaby rada mieć mnie w domu, koło siebie i tylko dla siebie".

— Czy Lawrence miał rację mówiąc to?

— Chyba tak. E. T. jest bardzo inteligentną kobietą i taką zawsze była, ale jest bardzo kobieca. Lawrence miał usposobienie bardzo żywe, a ona bardzo łagodne. Nigdy się z nim nie sprzeczała, najwyżej płakała, a on potrzebował opozycji i to mocnej. To dawało bodziec jego umysłowi, stwarzało zainteresowanie. Lawrence miał umysł fenomenalny. Prawie nigdy nie uczył się, a przecież był najlepszym uczniem, doskonałym matematykiem, z łatwością przyswajał sobie języki, rysował i malował.

— A czy w małżeństwie Lawrence był szczęśliwy?

— Chyba tak. Pani Frieda Lawrence (z domu von Richthofen, córka gubernatora Metzu) była wtedy bardzo piękną kobietą i wszechstronnie wykształconą. Studiowała w Niemczech i we Francji. Musiała bardzo pokochać Lawrence'a, skoro mogła porzucić męża, profesora uniwersytetu, i nieomal wyrzec się trojga dzieci. Poza tym należy wziąć pod uwagę przedwojenne stosunki i to, że p. Frieda jest „*baroness in her own right*", a zaryzykowała i wyrzekła się tak wielu rzeczy dla młodego, biednego i nieznanego jeszcze pisarza, syna prostego górnika. Oczywiście nie brakło między nimi sporów, bo oboje byli bardzo żywi. Sam słyszałem jak sobie nieraz wymyślali, ale nigdy nie poróżnili się naprawdę. Nieraz boczyli się na siebie i dwa dni, a potem znowu wszystko było dobrze. To były rzeczy potrzebne obojgu, bo idealna zgoda mogła łatwo przynieść przesyt i szarzyznę życia, a to było by dla ich miłości bardziej niebezpieczne, niż najgorętszy spór.

— Kiedy pan widział Lawrence'a po raz ostatni?

— Na rok przed jego śmiercią. Przyjechał wtedy odwiedzić siostrę, która mieszka niedaleko i wstąpił do mnie.

Mr Hopkin pokazał mi teraz fotografię rodziny Lawrence'ów.

Nasza herbata zaczęta o 5-ej przeciąga się do późnego, białego angielskiego wieczoru. W ogródku jeszcze mówimy o genezie niektórych powieści. — Mr Hopkin zna wszystkie szczegóły autobiograficzne, których najmniej jest w *Kochanku Lady Chatterley*, traktowanym dość powszechnie a mylnie jako powieść autobiograficzna.

Przed nami rozciąga się Eastwood, które zaczyna tonąć w mroku, Eastwood na zawsze związane choćby małymi drobnymi szczegółami z całą twórczością Lawrence'a.

Do widzenia. Brzęczący trolleybus unosi mnie w stronę Nottingham. W mroku rozpływa się sylwetka człowieka, który pożegnał mnie serdecznym uściskiem dłoni. Tak kiedyś w mrok czasu wsiąknie Mr Hopkin, a na zawsze żył będzie Mr Noon.

MARIAN SŁABOSZ

K S I Ą Ż K I

Rocznik Literacki 1936. Pod redakcją Zofii Szmydtowej. Instytut Literacki; Warszawa 1937.

W nowym tomie tego wydawnictwa czytamy na str. 253: „mimo stosunkowo niedawnego istnienia form, w jakie się układa obecne życie literackie, tak zdążyliśmy się do nich przyzwyczaić, że bez tych form dosyć trudno wyobrazić (nam) sobie literacką codzienność“. Otóż taką formą jest m. in. właśnie *Rocznik Literacki*, wydawnictwo mocno krytykowane i nie tak, zdaje się, popularne jak by mogło i powinno być, bez wątpienia jednak w *zasadzie* publikacja celowa i pożyteczna. Cenimy w nim przede wszystkim wykaz bibliograficzny, układany systematycznie według działów i obejmujący całoroczną produkcję wydawniczą; duże zainteresowanie budzi też każdego roku w kołach miłośników literatury krytyczny przegląd tego dorobku, opracowywany przez pierwszorzędne pióra. Ale tu już zaczynają się wątpliwości i zastrzeżenia, które trzeba rozwinąć szerzej i sformułować w sposób zasadniczy.

Mniejsza w tej chwili o to, że *Rocznik* odznacza się ciągle niedbałą, nieporządną korektą; że w każdym tomie zdarzają się luki, przeoczenia i zwykłe pomyłki, wprowadzające czytelnika w błąd (np. ostatnio Erich Ebermayer został nie wiadomo dlaczego zaliczony do pisarzy angielskich); o tym nie będziemy już pisać. Idzie nam o rzecz zasadniczą, o rację bytu *Rocznika*, o to, jaką ma spełniać rolę, co dawać czytelnikowi, do kogo się zwracać.

Program *Rocznika* może być dwojaki: maksymalistyczny lub minimalistyczny. Każdemu wolno domagać się od tej publikacji, aby stanowiła żywą redutę walki o poziom i styl kultury polskiej, żeby wprowadzała hierarchię i ład w nasze życie literackie. Z tego punktu widzenia pisałem o *Roczniku* w roku zeszłym w *Tygodniku Ilustrowanym*, oceniając go surowo i w sumie negatywnie, ale podkreślając też, że główną część winy ponosi nie tyle redakcja *Rocznika* co sama krytyka współczesna, dość uboga, słaba i rozbita ideowo. I dziś, jak przed rokiem, nie istnieje chyba realna możliwość sformowania dostatecznie licznego zespołu, związanego wiarą estetyczną i kulturalną i zdolnego wypełnić ten „program maksymalny“. Gdy więc ciągle powracają stare zarzuty: że *Rocznik Literacki* stoi poza bieżącym życiem literackim, że nie zajmuje stanowiska w walce idei, trzeba stwierdzić, iż zarzuty te, całkowicie słuszne, są zarazem — najzupełniej jałowe. Życie literackie, idee aktualne w danej chwili, mają do swojej dyspozycji dzienniki, czasopisma, sale odczytowe i wiemy dobrze jaki jest stan tych idei, jaki poziom i bujność tego życia. Przed *Rocznikiem* natomiast otwierają się inne możliwości. Trzeba nam bowiem koniecznie *dobrego informatora*, dającego sumienny i obiektywny przegląd produkcji wydawniczej; niechaj oddzieli pozycje wartościowe (w najszerszym, formalnym znaczeniu) od masy tandety literackiej i zwykłej grafomanii, niech w perspektywie zarysuje obraz ewolucji współczesnej literatury polskiej. *Taki* „Rocznik“ byłby wydawnictwem o dużej wartości społecznej i kulturalnej.

Ale nie tak łatwo zrealizować ten „program minimalny“. Sumienne, obiektywne sprawozdanie z ruchu wydawniczego wymaga prócz inteligencji, kultury i umiaru — nie mniej talentu niż t. zw. krytyka walcząca. Przyjrzyjmy się niektórym referatom i artykułom z ostatniego tomu *Rocznika*, a zobaczymy, jak trudno nieraz utalentowanym i wybitnym *krytykom* utrzymać się w charakterze i roli — *sprawozdawców krytycznych.*

Wzorem sprawozdawcy krytycznego jest Leon Piwiński. Referaty jego o literaturze powieściowej są z dawna fundamentem *Rocznika.* Można się nie zgadzać na ten lub ów jego sąd, można wytknąć mu niedocenienie lub (co częstsze) przecenienie jakiegoś utworu, wszystkie jednak artykuły i recenzje tego pisarza czyta się z rzetelną satysfakcją i korzyścią. W tym roku jednak Piwiński skomponował swój rozdział dość niefortunnie. Dał ogólny przegląd wydawnictw „z lotu ptaka“, po czym szczegółowo omówił niektóre pozycje — nie zawsze najwybitniejsze. Wytworzyło to niepożądaną dysproporcję; ilość miejsca wyznaczona danej publikacji winna przecież pozostawać w prostym stosunku do jej znaczenia w hierarchii wartości.

Sumiennie i obiektywnie, z większym lub mniejszym talentem, opracowane są w *Roczniku* działy: literatury podróżniczej, pamiętnikarskiej, wznowień wydawniczych i kilku innych. Z wzorową bezstronnością pisze o literaturze dramatycznej Irzykowski, cytując głosy różnych recenzentów (liczenie się z głosami krytyki winno być wliczone między elementarne obowiązki wszystkich sprawozdawców); pisze on jednak bez większego przekonania, jak gdyby z musu: jako rasowy przedstawiciel „krytyki dramatycznej“ (wyrażenie prof. Z. Łempickiego) z niechęcią nagina się do „czystej sprawozdawczości“. Za to jego essay o autobiografizmie, umieszczony na czele ostatniego *Rocznika* jako artykuł wstępny, błyszczy wszystkimi zaletami jego pióra.

W przeciwieństwie do Piwińskiego, K. W. Zawodziński nie ma w sobie nic z obiektywnego, beznamiętnego sprawozdawcy. Jest ortodoksalnym wyznawcą pewnej poetyki normatywnej, której pozostaje niezachwianie wierny. W imię jej umie się zdobyć na sąd tak niepopularny jak ujemna, choć osłonięta różnymi komplementami, ocena *Wolności tragicznej* Wierzyńskiego. Z drugiej strony ta odważna konsekwencja czyni go krytykiem bardzo jednostronnym i — powiedzmy szczerze — ciasnym. Zawodziński czuły na uroki J. Brzechwy, którego mieni „doskonałym poetą“, nie okazuje odczucia ani zrozumienia dla wysiłku artystycznego młodego pokolenia poetów. Wszystko to sprawia, że jego referat o liryce jest wysoce tendencyjny i na wskroś fałszywy w rozkładzie świateł i cieni. Interesuje nas jako wyraz pewnej postawy krytycznej, ale, uważany jako źródło informacyj, przyniesie słabiej zorientowanemu czytelnikowi więcej szkody niż pożytku.

Innym źródłem niepożądanego subiektywizmu jest w *Roczniku* ...„Kronika“, pióra Kazimierza Wyki. Mówi się w niej o pisarzach zmarłych, o laureatach dużych i małych, a także o wielu innych rzeczach. Pewną luką tego artykułu jest, że nie zawiera on przy tym wcale kroniki, t. j. obiektywnego zestawienia głównych wydarzeń literackich z r. 1936, składają się nań luźne opinie i sądy autora wygłaszane zwykle bez motywacji a bardzo apodyktycznie. P. Wyka jednym cięciem rozstrzyga sprawę Rzymowskiego, decyduje o słuszności lub niesłuszności przyznanych nagród, rozsądza spór o pisownię i nawet wysuwa swego kandydata do nagrody młodych — słowem jest nie tyle *kronikarzem* ile *superarbitrem* życia literackiego. Wydrukowanie tego artykułu w *Roczniku* świadczy o niezbyt jasnym przemyśleniu kwestii charakteru i celu wydawnictwa przez jego redakcję i współpracowników.

Na wzmiankę zasługuje jeszcze artykuł Wojciecha Bąka, omawiający czasopisma literackie. Odznacza się on sympatyczną rzeczowością i powściągliwością; autor w krótkiej, kilkuwierszowej nieraz notatce umie zawrzeć charakterystykę czasopisma. Jest to jednak skądinąd sprawozdanie dość bezduszne i jałowe. Referent działu czasopism mógłby i powinien sięgnąć głębiej i powiedzieć więcej; m. n. wynotowywać najważniejsze pozycje literackie z pism. Miało by to dużą wartość dla przyszłości.

Zbytnią pedanterią było by rozważać artykuł po artykule treść nowego tomu *Rocznika.* Są tu, jak wszędzie, rzeczy lepsze i gorsze, nie tyle jednak poziom ile charakter i sens tej publikacji podlega dyskusji. *Rocznik Literacki* przeżywa obecnie pewien kryzys, *kryzys zaufania* u publiczności czytającej. Zdaje się, że tylko wyrzeczenie się wielkich ambicji, skromność zamierzeń połączona ze ścisłą i pełną realizacją tych zamierzeń może przywrócić mu właściwy sens. Nie jako trybuna dla solowych występów, lecz jako pewny i nieomylny sprawozdawca zdobędzie *Rocznik Literacki* trwałą pozycję w życiu kulturalnym. Redakcja jego powinna by więc, korzystając z kilkuletnich doświadczeń, zbudować pewien kanon opracowań sprawozdawczo-krytycznych i dążyć do wytworzenia swojego odrębnego stylu informacyjnego. Jeśli uda się jej to osiągnąć, „kryzys zaufania“ minie i nieprzychylne głosy krytyki przemienią się w jeden wielki głos uznania.

LUDWIK FRYDE

JÓZEF MORTON: *Spowiedź.* Warszawa 1937. Towarzystwo Wydawnicze „Rój“.

Spowiedź Józefa Mortona nie wywarła takiego wrażenia, jakie wywołać powinna. Zdumiewająca jest dysproporcja między zdawkowym i chłodnym nastrojem dużej części krytyki — a namiętnym, palącym tonem tej powieści. Można się oburzać na *Spowiedź*, można ją uważać za książkę pełną błędów, nawet niebezpieczną. Wolno ją zwalczać. Ale pomijać obojętnie i nieuważnie poruszane przez nią sprawy, uważać bohatera *Spowiedzi*, Stefana Okołę „za zwykłego karierowicza“, a nie za symptom społecznego zjawiska — to znaczy wyrządzać książce głęboką krzywdę.

Pozory mogą wprowadzać w błąd. Na pierwszy rzut oka jest *Spowiedź* tylko historią człowieka, któremu się nie powiodło, który się wykoleił, *d'un raté.* Ale przecież pech, który prześladował Stefana Okołę — nie był tylko zbiegiem nieszczęśliwych okoliczności. Ten pech był najściślej związany z jego urodzeniem, ze środowiskiem, z którego wyszedł. Można powiedzieć, że Okoła jest tragicznym produktem procesów, które się odbywają na naszej wsi.

Ojciec bohatera *Spowiedzi* zbuntował się buntem szlachetnym. Kierowała nim miłość do syna, ambicja zapewnienia mu lepszego losu, kosztem choćby najcięższych ofiar. Przeliczył się. Nadeszły czasy „kredyczne“. Stary Okoła mógł swemu synowi dać zaledwie tyle, by umożliwić mu wegetację w gimnazjum pińczowskim na najtańszej stancji i wyżywienie tak nędzne, że podkopało wytrzymałość jego organizmu. Podczas studiów uniwersyteckich warunki były jeszcze straszliwsze; Stefan Okoła próbował zarabiać, pracując jako robotnik, uliczny sprzedawca gazet, akwizytor. Zwolna obsuwał się coraz niżej, upokarzał straszliwie, kradł, był na utrzymaniu prostytutki. Są tu stronice, odsłaniające tak ciemne zakamarki nędzy i nieszczęścia, że przypominają *Podróż do kresu nocy* Celine'a.

Kaden-Bandrowski zarzucił bohaterowi *Spowiedzi* brak heroizmu, nazwał go „zwykłym, nudnym, ospałym karierowiczem życiowym“. Ale czy można żądać heroizmu od człowieka, który nie ma na obiad? Czy nie jest przesadą określanie nazwą „karierowicza“ — chłopaka, który na nędzarskich stancjach nabawił się śmiertelnej choroby? Zresztą heroizm mieścił się już w samym rozpaczliwym *trwaniu* Okoły, w jego przebrnięciu przez szkołę średnią mimo niebywale ciężkich warunków, w jego późniejszych wysiłkach, by jednak mimo wszystko ukończyć uniwersytet i stać się pożytecznym kółkiem maszyny społecznej. A wreszcie: nie przerzucajmy na Okołę ciężaru całego procesu społecznego. Nie zapominajmy, że to on oskarża.



JÓZEF MORTON

Stefan Okoła przy starcie życiowym nie miał żadnego atutu, który by mu ten start ułatwił. A nawet miał przeciw sobie koalicję obojętnych. Rzecz prosta, że można mu postawić niejeden zarzut. Jak widać z książki, jedynym jego ideałem, jedyną drogą, którą przed sobą dostrzegał — była kariera urzędnicza. Dla Okoły, podobnie jak i dla jego ojca — urzędnik to jedyny (oprócz księdza) osiągalny zawód chłopskiego inteligenta. Nie pomyślał ani przez chwilę, że mógłby pracować na własny rachunek, na własne ryzyko i bez oglądania się na łaskawe przygarnięcie przez państwo.

Ale na ten zarzut bohater *Spowiedzi* może odpowiedzieć dość łatwo. W naszych warunkach, w epoce dzisiejszej — synowi chłopskiemu trudniej jeszcze wykonywać wolny zawód, niż otrzymać posadę rządową. Kto chce być lekarzem, adwokatem czy inżynierem i nie umrzeć z głodu — musi posiadać daleko więcej stosunków, przyjaciół lub szczęścia, niż urzędnik, sędzia, czy nauczyciel. Wolne zawody — to przecież walka o byt w najbrutalniejszej postaci; a walka wymaga sprzymierzeńców.

Z punktu widzenia artystycznego książka Mortona posiada szereg błędów oczywistych. Ale te błędy nie odstraszają czytelnika, nie osłabiają wstrząsającego wrażenia tej „Spowiedzi“. Dynamizm zawarty w tej książce, wymowa dramatu Okoły — rozpraszają wszystkie wątpliwości czytelnika. Można nawet paradoksalnie powiedzieć, że właśnie z owymi błędami jest Mortonowi do twarzy. Jego proza jest daleka od klasycznej, imponującej dojrzałości *Drogi przez wieś* Wincentego Burka. Dość zestawić te dwa nazwiska, by zrozumieć, jak różne indywidualności kryje rzekomo jednolita masa młodych pisarzy chłopskich. Burek rozporządza stylem doskonałym, malowniczością, dowcipem, plastyką, zwięzłością, świadomym pięknych stron życia optymizmem. Morton przeciwnie: jest zgorączkowany, pełen buntu, rozpaczy, poczucia krzywdy. Brak mu zmysłu proporcji, brak mu artystycznego taktu. Wyraża się to w jego języku i stylu, nie wolnym od zwrotów niezręcznych, dziwacznych, niecelnych. Wyraża się także w błędach kompozycji, w pewnych czułostkowościach, makabrycznościach czy naiwnościach np. końcowych scen z prostytutką.

Zdaje się, że najmocniejszą stroną Mortona jest jego zdolność obserwacji. Sceny na stancji, fragmentaryczna sylweta „mamy“ stancyjnej — nakreślone są ręką nieomylną. Wszystko to zdradza, że autor *Spowiedzi* jest urodzonym pisarzem realistycznym.

WOJCIECH NATANSON

PRZEGLĄD PRASY

Redakcja miesięcznika *Prąd*, ukazującego się w Lublinie, przesłała nam sześć zeszytów swego czasopisma (za styczeń — czerwiec b. r.). W numerze styczniowym znaleźliśmy niezmiernie ciekawe głosy dyskusyjne o twórczości Mauriaca. W odpowiedzi na zarzuty, stawiane autorowi *Kłębowiska żmij*, wystąpił z obszernymi wywodami ks. prof. Józef Pastuszka, broniąc prawa pisarza katolickiego do przedstawiania grzechu i zła. Wywody te w najmniejszym stopniu nie utraciły publicystycznej aktualności; przeciwnie, stanowią żywy i doniosły przyczynek do nierozstrzygniętej ostatecznie polemiki o *Krzyżowców* i uprawnienia powieści katolickiej.

Ks. prof. Pastuszka pisze m. in. o Mauriacu: Może zbyt przykro odczuwamy ciężar grzechu, jaki przygniata bohaterów jego powieści, może atmosfera walki życiowej jego bohaterów zbytnio przepojona jest pierwiastkami pesymizmu, może nuta radosna byłaby bardziej krzepiąca, ale to jeszcze nie podważa jego katolicyzmu... Przyznajmy autorowi katolickiemu prawo do przedstawiania ciemnych stron życia, byleby uczył nas patrzeć na nie wzrokiem religijnym.

...Pisarz katolicki jest związany dogmatami religijnymi, ale w odtworzeniu różnorodności, stopniowania i charakteru przeżyć religijno-moralnych jest wolny. Może podkreślać momenty radosne ale też wolno mu odmalować smutne strony. Za przedmiot swej twórczości może wziąć walkę duszy z grzechem, albo jej ostateczne, radosne zwycięstwo. I jedno i drugie jest bardzo ludzkie i bardzo życiowe. Nie tylko rozkosz i radość, ale także ból i cierpienie żłobią duszę ludzką i mogą ją kierować ku Bogu".

Ukazał się wakacyjny numer *Drogi* i przynosi na miejscu czołowym dłuższy artykuł o książce Olgierda Górki *Naród i państwo jako zagadnienie Polski.* Artykuł ten, który wyszedł spod pióra jednego z wybitnych polskich pisarzy politycznych, poznali już w najważniejszych wyjątkach czytelnicy *Pionu* z poprzedniego numeru naszego pisma. Poza tym nowy numer *Drogi* przynosi jak zwykle dużo materiału z zakresu literatury i sztuki. Roman Kołoniecki ogłasza wiersz *Na lipę honoris causa w Pławowicach*, dedykowany L. H. Morstinowi; Emilia Elsnerówna omawia w dłuższym szkicu twórczość Karola Szymanowskiego; Zofia Mianowska przeprowadza szczegółową analizę *Rajskiej jabłoni* Gojawiczyńskiej. Na wyróżnienie zasługuje zwięzły szkic J. A. Króla p. t. *Marzenie o Polsce.* Przynosi on oryginalne i wnikliwe ujęcie *Podróży po Polsce* Pruszyńskiego jako utworu trójwarstwowego, w którym reportaż z rzeczy widzianych przechodzi w publicystykę polityczną, a z kolei ta publicystyka wznosi się w sferę — poezji, *sui generis* mitu, „marzenia o Polsce".

Nowy numer *Sygnałów* (z sierpnia b. r.) wskazuje, że to interesujące i godne uwagi pismo przeżywa pewien kryzys. Cenną ideą lwowskiego miesięcznika radykalnej inteligencji była dążność do wyswobodzenia się spod sugestii ortodoksalnego marksizmu w dziedzinie kultury, próba zbudowania i zastosowania do konkretnych przejawów życia umysłowego w Polsce nowego światopoglądu, który można by nazwać *humanizmem socjalistycznym.* Niektóre artykuły (Ignacego Fika np.) świadczyły o pewnych możliwościach w tym kierunku. Z ostatnich jednak numerów *Sygnałów* wynika, że pismo to nie posiada dostatecznych sił intelektualnych, aby wypełnić swoje zadanie.

Numer sierpniowy *Sygnałów* przynosi dwa, niezbyt głębokie artykuły o hitleryzmie, szkic Aury Wyleżyńskiej o Mauriacu i parę innych pozycji. Na głównym miejscu wydrukowano artykuł Pawła Hulki-Laskowskiego o *Dziele literackim.* Dowiadujemy się stąd, iż „literatura piękna to nie ładne słowa, ale uczciwość, odwaga, prawda, za którą bierze się na siebie odpowiedzialność wobec czytelnika i wobec własnego sumienia". Bardzo ładne słowa, ale jakież z nich praktyczne konsekwencje. Takie oto: autorzy polscy nic nie dają czytelnikowi; zastępują ich Céline, Körmendi, Ange Seidler... Coś tu wyraźnie nie w porządku. Z kim jak z kim ale z Körmendim konkurencję wytrzymamy. Tak to nieraz bywa z pogromcami „estetyzmu": piorunują na „czystą sztukę", na „walory" i przeciwstawiają jej najpoczciwiej i najnaiwniej w świecie — wytartą tandetę artystyczną.

Sprawa Pen-klubu jeszcze nie ucichła. *Wiadomości Literackie* po namyśle wypuściły wodę z ust i ogłosiły urbi et orbi, że referat Słonimskiego na kongresie paryskim był zbiorem banałów, ale... banały liberalne należy powtarzać jak najczęściej i jak najgłośniej. Owszem, pogląd niczego sobie, ale cóż to za obrona? P. Słonimski miał wygłosić przemówienie *o przyszłości poezji*, wypowiedział zaś parę felietonowych truizmów, kompromitując polską myśl literacką, którą miał zaszczyt w Paryżu reprezentować. I to — obok sprawy p. Steinberga, w której udział jego był nieistotny — stanowi główny, niewybaczalny grzech autora *Wieży Babel*, z którego redakcja *Wiadomości Literackich* nie zdoła go oczyścić.

W tym samym numerze *Wiadomości*, odwdzięczając się za wzięcie go w obronę, broni z kolei p. Słonimski swej redakcji przed ...wierszykiem satyrycznym *Pionu*. Wierszyk ten, jakże łagodny i niewinny, niemożliwy nawet do porównania z paszkwilami, jakie były nieraz przyrządzane w kuchni wiadomościowej, oburzył p. Słonimskiego; odpalił tedy ze swojej heretyckiej ambony gradem wymysłów, insynuacji, zaczepek osobistych itp. Pan Słonimski doprawdy przebiera miarę; nie zdaje sobie sprawy co się dzieje naokoło niego; nie rozumie, że prawo do arbitralnego besztania wszystkiego, co mu się w Polsce nie podoba, przywłaszczył sobie samowolnie i dziś musi zdawać rachunek ze sposobu, w jaki go użył. Pan Słonimski nie widzi, że atmosfera się zmieniła, że trzeba zmienić chociażby ...styl pisarski. Ta ślepota może go dużo kosztować.

Na zakończenie dzisiejszego przeglądu zaznajomimy czytelników z dwoma głosami — o poezji. Są to prawdziwe *curiosa*, ale przy tym wypowiedzi bardzo znamienne.

Pan Jandr., sympatyczny, pełen zadzierzystości felietonista *Polski Zbrojnej w kulturę*, poświęcił swój ostatni essay egzegezie wiersza Adama Galisa *Do Anny Świrszczyńskiej*. Artykuł ten nosi dość osobliwy tytuł „Szata króla Midasa". Okazuje się, że autor miał na myśli owego monarchę z bajki Andersena, który szedł nago przez ulice miasta a zamistyfikowani poddani podziwiali jego... wspaniałą szatę. Cóż ma jednak wspólnego ta piękna i dobrze nam wszystkim znana historia ze starogrecką legendą o królu Midasie, sławnym bogaczu, który czego się dotknął, przemieniał w złoto? Nie wiemy; i równie trudno nam to zrozumieć jak p. Jandrowi — wiersz Galisa.

Nieszczęsny ten wiersz zostaje poddany bezlitosnej sekcji; każde zdanie, każda metafora okazuje się w świetle surowej analizy naszego krytyka nonsensem, jawną niedorzecznością. W podobny sposób można z łatwością udowodnić, że idiotyzmem są *Stepy akermańskie* i *Cisza morska* Mickiewicza, nie mówiąc już o takim absurdzie jak *Król Duch* czy dzieła C. Norwida.

Inny felietonista (strzeż nas Panie Boże od tej rasy bystrolotnej i najzawilsze problemy jednym rozcinającej dowcipem), p. Jan Wyzerko z poznańskiej *Kultury* napisał w swym ostatnim artykuliku o polityce w poezji. Że „sztuka dla sztuki" to wymysł bolszewicki; że „w oparciu o ten program powstało szereg doskonałych pod względem formy dzieł zupełnie bezideowych". Słowem: niech żyje polityka w poezji...

Z TEATRÓW WARSZAWSKICH

TEATR POLSKI: *Jadzia wdowa*, krotochwila w 4 aktach ze śpiewami i tańcami Juliana Tuwima według komedii Ryszarda Ruszkowskiego. Reżyseria Ziembińskiego.

Dawna sztuka nazywała się *Jadzia wdową* — ą, ą. Tego ogonka zabrakło, rzecz przechyliła się w stronę *Wesołej wdówki.* Jest tak samo przeładowana jak *Żołnierz Królowej Madagaskaru* w przeróbce tegoż Tuwima, a mimo to uboga. Uboga dlatego, ponieważ, jak się pokazuje, Tuwim jako przerabiacz nie zdolny jest utrzymać żadnej akcji fabularnej; bierze starą sztukę, z suwerenną pogardą rozbija ją na kawałeczki i te dopiero cyzeluje. To jest kultura kabaretowa, antyteatralna. Dość powiedzieć, że Jadzia-wdowa już zaraz w pierwszym występie wpada z pieśni smutnej w fikający kankan, zamiast rozwijać się od cnoty do grzechu, już od razu jest à la Nitouche dziewczynką uświadomioną i ciekawą, czyli że Jadzia od razu została przekreślona, pozostała — obłudnica.

Maksimum staranności poświęca Tuwim tekstowi piosenek, którego jednak po większej części nie słychać. Dowcip sytuacyjny zamazuje, natomiast z całą pasją uwydatnia epizodziki, gierki. Choć całe środowisko ma być tylko karykaturą, wbrew temu założeniu w akcie I odezwała się proletariacka dusza Tuwima i przedstawił gronko młodych szlachciców jako bandę idiotów i utracjuszy, tak na serio, z taką nutką satyryczną, jakby adaptował *Pana Jowialskiego* według wskazówek Kucharskiego. Drugim momentem indywidualnym Tuwima jest ten, kiedy w akcie II Feluś, podniósłszy firanki w ciemnym pokoju Jadzi, po apostolsku głosi „radość życia" — i, rozumie się, także użycia, — tutaj zadrgała w Tuwimie jego stara żyłka futurystyczna. Najbardziej udanym efektem komicznym jest otwieranie testamentu przy dźwiękach uroczystej rapsodii.

Gdy chodzi o karykatury, wszyscy (tak!) nasi aktorzy są mistrzami pierwszej klasy. W najoryginalniejszą gierkę zaopatrzony jest p. Kurnakowicz, stosunkowo najmniej do grania ma p. Modzelewska jako Jadzia. P. Ziembiński, ex-Chopin, zamaszysty, władczy, bożek wesołości, sugeruje i wzmacnia tuwimowski ton sztuki.

Całość: kindziuk z wereszczaką, w sosie „Cyrulika warszawskiego".

TEATR KAMERALNY: *Skandal w rodzinie Kinga*, farsa w 4 aktach H. Adlera, przekład zapewne z niemieckiego.

Oto jest farsa, która ma pomysł ef-ef. Nic genialnego, nic rewelacyjnego, ale pomysł jest. Ex-służąca stała się żoną Kinga, szefa bogatej firmy, i teraz korci ją, aby złożyć wizytę swojej dawnej pani, żonie prokurenta tej firmy. Toż to się jej naurąga, toż to będzie zemsta, prawdziwie babska, kuchenna zemsta! I ot jest już pomysł — p. Ale zaraz mamy dalszy — p^2. Pani prokurentowa, zorientowawszy się w porę, podstawia w swoje miejsce swoją kucharkę a sama zajmuje miejsce w kuchni. Pani szefowa, zamiast z dawną panią, staje oko w oko — z kucharką, swoją ex-koleżanką. Dopiero w kuchni odnajduje swoją ofiarę i obie „panie" szpikują się wzajemnie uszczypliwościami ile wlezie. Rzecz kończy się tak, że King, chory na dolegliwości karlsbadzkie, zachwycony kuchnią swego prokurenta, angażuje do siebie jego kucharkę. Konsekwentnie, skoro poznajemy go jako nałogowego rozwodowicza, powinien by się z tąże kucharką ożenić a napędzić ex-służącą.

Nad wesołą całością unosi się zapach przysmażanych cebulek, wykwintnych sosów, fasolki na kwaśno i potrawki cielęcej bez papryki. Czcigodne panie, gosposie, musicie to zobaczyć i skruchę zrobić w sercu, że należy się grzecznie obchodzić ze swoją służącą, ponieważ może się zdarzyć, że raz zasiądzie jako gość do waszego obiadu i gdy ze złości wylejecie jej sos na suknię, szepnie wam: tłumok!

Wyreżyserowane i grane uczciwie.

KAROL IRZYKOWSKI

KSIĄŻKI NADESŁANE

HELENA BOGUSZEWSKA i JERZY KORNACKI: *Polonez*, t. II: *Deutsches Heim.* Warszawa 1937. Nakładem „Naszej Księgarni".

Szkice Wschodoznawcze Instytutu Wschodniego w Warszawie, t. I. TADEUSZ VETULANI: *Wzdłuż Anatolii.* Warszawa 1937. Nakładem Instytutu Wschodniego w Warszawie.

BOHDAN ŁEPKI: *Motria.* Trylogii *Mazepa* części I i II. Warszawa 1937. Nakładem „Roju".

MARIAN JURECKI: *Podręcznik obrony przeciwlotniczej.* Warszawa 1936. Nakładem Wojskowego Instytutu Naukowo-Oświatowego.

ANGEL OSSORIO Y GALLARDO: *Przyszłość Hiszpanii.* Warszawa 1937.

Mowa Manuela Azani, wygłoszona w Walencji 21-go stycznia 1937 r.

ANGELUS SILESIUS: *Pątnik anielski.* Tłumaczył Adam Szczerbowski. Warszawa—Zamość. 1937. Nakładem Koła Miłośników Książki.

MIECZYSŁAW KOSSOWSKI: *Chłód drogi.* Warszawa—Zamość 1937. Nakładem Koła Miłośników Książki.

EDOUARD KRAKOWSKI: *La Pologne contemporaine ou Le Génie d'un peuple.* Paris 1937. Nakładem „Mercure de France".

WYDAWNICTWA INSTYTUTU BAŁTYCKIEGO:

KAROL BUCZEK: *Geograficzno-historyczne podstawy Prus Wschodnich.* Toruń 1936.

STEFAN WERNER: *Przemysł rolny na Pomorzu.* Gdynia 1937.

ADAM FISCHER: *Etnografia dawnych Prusów.* Gdynia 1937.

WŁADYSŁAW POCIECHA: *Geneza hołdu pruskiego (1467 — 1525).* Gdynia 1937.

Prace kartograficzno-statystyczne pod redakcją Józefa Borowika. Zeszyt I. *Stosunki narodowościowe w rolnictwie pomorskim.* W opracowaniu Dr Antoniego Wrzoska i Stanisława Zwierza. Gdynia—Toruń 1937.

Odpowiedzi Redakcji

P. Piotr B., Lida. — List wysłany przez nas do Lidy wrócił z powodu zmiany adresu Pana. Ponieważ nowela p. t. *Grzech* została zdyskwalifikowana — z powodu podania prawdziwego nazwiska — rękopis jest do odebrania w redakcji. Wyślemy po otrzymaniu nowego adresu oraz znaczków pocztowych na przesyłkę.

P. G. S., Nowy Sącz. — *Przegląd Filozoficzny*: Warszawa, Piusa XI nr. 44 (sekretarfiat redakcji i administracja), *Marchołt:* Warszawa, Pałac Staszica, lokal Instytutu Literackiego.

P. Michał B., Skopanie. — Nowela p. t. *Strzelec na wsi* została zdyskwalifikowana z powodu ujawnienia nazwiska. Rękopis do odebrania.

P. Zygmunt G., Czarnków-Gdynia. — Nowela p. t. *Jontek-znajda* została zdyskwalifikowana z powodu podania nazwiska. Rękopis do dyspozycji Pana.

Redakcja: Warszawa, Chmielna 33, telefon 3.04.09; czynna codziennie (w dni powszednie) od godziny 12 — 14. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się.
Administracja: Warszawa, Chmielna 33, tel. 3.04.09; czynna codziennie od godziny 12 do 14. Prenumerata w kraju: mies. 1.80 zł., kwart. 5 zł., rocznie 18 zł., za granicą: mies. 2.50 zł., kwart. 7 zł. Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty — 60 gr. za tekstem; 80 gr. w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: **Józef Czechowicz** WYDAWCA: **Wilam Horzyca**

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.